

Article

« Les débuts de la critique dramatique au Québec (1870-1896) : un contexte difficile »

Jean-Marc Larrue

Jeu : revue de théâtre, n° 40, 1986, p. 111-121.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/28712ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

les débuts de la critique dramatique au québec (1870-1896)

un contexte difficile

Perçue comme organisation institutionnelle, l'activité théâtrale peut être divisée en quatre grands secteurs (ou instances): la production, la distribution, la consommation et la légitimation. À l'intérieur de chacun de ces secteurs, différents agents assument des fonctions précises et complémentaires: interpréter, écrire, produire, distribuer, regarder, juger, etc. Dans ce partage des responsabilités et des pouvoirs, la critique joue un rôle complexe dont l'importance et la pertinence varient selon les époques et les lieux.

La critique relève de l'instance de légitimation. Dans une société organisée et hiérarchisée (comme la France du XIX^e siècle), elle s'exprime autant dans les grands journaux que dans les périodiques spécialisés et les ouvrages érudits. Elle constitue la première étape de l'oeuvre dramatique vers sa consécration. Les académies, par leurs prix et leurs concours, et l'École, par la mise au programme de certains textes, assurent le couronnement définitif des oeuvres et des auteurs.

Le Québec de la fin du XIX^e siècle ne dispose pas d'une instance de légitimation aussi structurée. Son organisation interne et sa situation géographique le soumettent à des pressions si variées et si nombreuses qu'il doit continuellement chercher à l'extérieur de ses frontières le pouvoir de consécration qui lui manque. Il n'a pas d'académie, pas de grand concours dramatique (d'écriture ou d'interprétation), et les sommités qui remplissent les rares chaires littéraires des universités Laval de Québec et de Montréal sont des Français de passage. On pourrait donc croire qu'en raison de l'absence d'autres agents, la critique locale aurait envahi tout le champ de la légitimation et assumé seule le couronnement des oeuvres et des auteurs au Québec. Mais il n'en fut rien!

l'organisation du théâtre et son impact sur la critique locale

En 1880, il n'y a pas d'organisation théâtrale professionnelle francophone au Québec. Quelques troupes et quelques vedettes françaises paraissent bien ici et là sur des scènes locales, mais il s'agit de cas isolés. Pour l'essentiel, soit plus de 90% de l'ensemble des spectacles, les pièces jouées ici le sont en anglais et proviennent de New York. Le développement du capitalisme américain et ses corollaires, centralisation et monopolisation, permettent l'édification d'immenses empires commerciaux au pouvoir absolu. Le théâtre, d'abord boudé par les financiers capitalistes, n'échappe pas au mouvement. Ainsi, à partir de 1896, presque toute l'activité théâtrale professionnelle en Amérique du Nord, y compris



Caricature de Louis Fréchette («Hugo-le-Petit») parue dans Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*.

celle de Montréal et de Québec, est régie par une organisation unique, le trust new-yorkais de Klaw et Erlanger¹. Mais dès 1890, toutes les productions issues de New York (cela inclut les tournées d'artistes français) suivaient un itinéraire nord-américain précis correspondant à des critères qualitatifs, esthétiques et commerciaux fixés par les magnats de la métropole américaine. La recherche de la rentabilité et de l'efficacité avait déjà provoqué la spécialisation des établissements, de sorte que le burlesque, le mélodrame, la comédie, le drame

1. Ce trust est un monopole qui domina tout le théâtre nord-américain pendant près de dix ans. Il regroupait les intérêts de six fondateurs, tous Américains.

«La critique théâtrale au Québec apparut en même temps que la publicité et grâce à celle-ci.»

et le théâtre lyrique avaient leurs scènes attitrées. L'Académie de musique de Montréal et le Her Majesty's appartenaient à la «High Road», tandis que le Théâtre Royal des années 1890 et le Théâtre Français (anglais malgré son nom) recevaient les troupes moins prestigieuses de burlesque et de mélodrame. Progressivement, la spécialisation des établissements entraîna la stratification du public.

On comprend que, dans ce contexte où New York centralise toutes les opérations de production et de distribution, la critique locale souffre d'isolement et d'impuissance. Ceux dont elle pourrait influencer les décisions, les producteurs, sont ailleurs, parlent une autre langue et se préoccupent davantage de courbes de profits que de commentaires esthétiques, surtout lorsqu'ils proviennent d'un petit marché nordique. Et puis, ce qui est bon pour New York est nécessairement bon pour l'Amérique. Alors pourquoi s'embarrasser des avis de scribes provinciaux ?

Si la critique locale n'a pas de prise directe sur les agents de production, elle peut au moins orienter, ou «éclairer», les consommateurs qui sont aussi ses lecteurs. Mais elle s'abstint de jouer ce rôle d'éveilleur. En vingt ans d'exercice (de 1876 à 1896), elle évita les condamnations définitives et les jugements sévères de sorte que, comme Balzac, on peut bien se demander à quoi elle servait. L'auteur de *la Comédie humaine* prétendait que la critique ne servait qu'à faire vivre la critique. Cela avait sans doute été vrai en France. Ce ne pouvait pas l'être au Québec. En effet, la critique d'ici n'avait pas une autonomie suffisante pour vivre en autarcie au sein de l'institution théâtrale et au sein de la société. Elle dépendait d'une autre institution, exigeante et puissante, la presse. Elle lui devait des comptes.

la critique et la presse: de la contrainte à la subordination

Jusqu'en 1914, la critique théâtrale demeura exclusivement journalistique. Outre quelques revues spécialisées très éphémères, les grands quotidiens étaient les seuls à publier des textes critiques relatifs au théâtre. Ceci imposait au genre des contraintes évidentes: courts délais de rédaction, absence de recul, style direct et sobre, limites d'espace, etc. Mais la critique souffrait d'autres maux plus graves encore.

La commercialisation du théâtre perceptible dès 1870, c'est-à-dire l'application des principes capitalistes au marché du spectacle dramatique, fut marquée par le renforcement des producteurs, essentiellement des financiers et des hommes d'affaires, aux dépens des créateurs. Ils disposaient d'un atout puissant et nouveau dans leur stratégie de mise en marché, la publicité.

La publicité ne servait pas qu'à susciter une demande pour un bien culturel, un spectacle, qui existait déjà; elle constituait une source appréciable de revenus pour les éditeurs de journaux. En Europe, où la tradition critique était bien implantée, l'avènement de la publicité culturelle provoqua des débats animés. Ce ne fut pas le cas ici, car la critique théâtrale ap-

parut en même temps que la publicité et grâce à celle-ci. En effet, c'est seulement quand le théâtre devint une source de revenus potentiels pour les grands quotidiens que ceux-ci lui accordèrent plus d'espace et plus d'attention. Cette affirmation n'est pas exagérée. Avant 1880, les rares références aux activités théâtrales prenaient la forme d'entrefilets dispersés parmi les multiples informations d'ordre communautaire.

Pour s'attirer et conserver ces revenus dont ils avaient un pressant besoin, les journaux s'abstenaient de déplaire aux pourvoyeurs. Sans être tout à fait servile, leur critique demeurait bien timorée.

En général, un spectacle donnait lieu à trois articles dans les journaux. Le premier paraissait l'avant-veille de la première, soit le samedi. Il annonçait la production, détaillait sa genèse et devait, en principe, porter un jugement a priori sur ses qualités. En pratique, il s'agissait d'un communiqué de presse rédigé par les producteurs et (mal) traduit par un journaliste d'occasion. Qu'on en juge!

Il n'y a qu'une troupe de ménestrels au monde qui vaille la peine d'être vue. C'est celle que dirige depuis assez longtemps déjà Primrose et Dockstader. Ces ménestrels seront à l'Académie la semaine prochaine [...].

Le programme préparé pour cette série de représentations ne laissera rien à désirer. Primrose dirigera ses artistes. Comme on le sait, Primrose est l'un des plus élégants danseurs noircis.²

Le deuxième article paraissait le mardi, soit le lendemain de la première. Théoriquement, c'était le plus consistant et le plus personnel. Le critique y faisait la description du spectacle, résumait l'intrigue, critiquait le jeu des interprètes et portait un jugement global sur la production. Mais en réalité, il reprenait, en le paraphrasant, le panégyrique du communiqué de presse.

Durant les trois premiers jours de cette semaine, on joue, au Théâtre Français, *East Lynne*.

C'est toujours le vieux drame si souvent représenté à Montréal, mais qui cependant reste toujours le favori des véritables amateurs.

On peut dire que la troupe Baldwin l'interprète à la perfection. Il n'y a pas de faiblesse, tous les rôles sans exception sont tenus avec succès. Le tableau du père pleurant sur le lit de son enfant, à la fin du second acte crée une vive impression dans l'auditoire.

Mademoiselle Lotta Linthicum, comme toujours, est l'étoile de la scène [...].³

Parfois, quand il arrive qu'un spectacle soit vraiment mauvais, le critique use d'euphémismes avec le ferme espoir de ne pas porter ombrage au succès escompté. Bref, il évite de dissuader le public.

La troupe d'opéra comique Wilbur a débuté au Royal hier. [...]

Fra Diavolo, opéra romantique en trois actes, musique d'Auber, a été rendu d'une manière presque satisfaisante à l'exception, toutefois, de l'ouverture, dont l'orchestre (partiellement local) a fait un horrible rag-time digne des bouis-bouis du bord de l'eau.

La troupe Wilbur renferme des artistes de grande valeur [...]. Citons au premier rang, M. Gustave Vaughn qui tenait le rôle de *Fra Diavolo*. Cet artiste possède une riche voix de baryton élevée dont il sait tirer le meilleur parti [...]. Mlle Louise More a fait une délicieuse Zerlina [...].

Les chœurs sont bien exercés et chantent avec assez de précision et de justesse [...].⁴

Ces articles constituent l'essentiel du jugement exercé par le critique local. Il est faible...

La dernière mention du spectacle paraissait habituellement en fin de semaine. Elle était très brève et soulignait invariablement le succès de la production, quel qu'ait pu être le jugement critique émis le mardi.

On peut aisément conclure de cette critique routinière qu'elle manquait de consistance, de cohérence et d'intégrité. Cela tenait à tous les facteurs que nous avons déjà évoqués mais aussi à l'absence de titulaire stable aux chroniques théâtrales. Plusieurs personnes, au sein du journal, se partageaient en effet la charge de la couverture des spectacles, au gré des circonstances et des affectations. Si certaines d'entre elles, fort rares, éprouvaient quelque plaisir à cette tâche, la plupart des autres la bâclaient en utilisant les pires stéréotypes et en abusant des textes fournis par les producteurs. Leur attitude est compréhensible. Plus pamphlétaires que journalistes, ils se satisfaisaient mal d'être condamnés à dire du bien. Leur venin trouvait ailleurs un meilleur exutoire.

Cette critique ne s'apparentait donc même pas à ce que Gustave Planche qualifiait avec dédain de «critique indifférente», «celle qui se contente d'analyser avec minutie et qui ne se prononce jamais»⁵, mais plutôt à la critique marchande des petits journaux français.

La collusion des producteurs avec les journaux ne faisait pas qu'édulcorer les sentences des journalistes, elle limitait le champ de l'exercice critique à l'évaluation esthétique (positive) des spectacles. Jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle, la critique francophone s'abstint de traiter de l'organisation générale de l'activité théâtrale. Elle ignore les intérêts qui s'y affrontaient, les courants qui la traversaient. Ni les Montréalais ni les Québécois ne savaient que l'immense majorité des théâtres de leur ville appartenaient à des Américains. Et, bien entendu, ils n'étaient pas au fait des bouleversements que vivait le théâtre européen. Aussi, quand les New-Yorkais jugèrent opportun de produire Ibsen ou Zola en Amérique du Nord, le public local, mal préparé, bouda les spectacles.

Cette critique avait d'autres torts. Elle était outrancièrement partielle. Dans les inévitables conflits qui allaient opposer les interprètes aux producteurs, elle cacha mal ses intérêts de

«Jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle, la critique francophone s'abstint de traiter de l'organisation générale de l'activité théâtrale. Elle ignore les intérêts qui s'y affrontaient, les courants qui la traversaient.»

2. *La Minerve*, 1^{er} janvier 1898, p. 4.

3. *La Presse*, 18 juin 1901, p. 3.

4. *Idem*.

5. Voir Roger Fayolle, *la Critique*, New York, McGraw-Hill/Armand Colin, Collection «U», 1964, p. 94.

«Ladébauche au théâtre», bande dessinée de J. Charlebois parue dans *la Presse* du samedi 12 mars 1904. Le climat culturel d'une époque...



LADÉBAUCHE – Ça va-t-y commencer betôt? Je te dis que j'ai hâte.

LE NEVEU – Mon oncle, ôtez donc vot' casque.

LADÉBAUCHE – Penses-tu que ça va commencer avant cinq minutes? J'ai presque envie d'ôter mon capot.

LE NEVEU – Mon oncle, ôtez donc vot' casque.



LADÉBAUCHE – Ah! bon, v'là les joues de violon. J'ai assez hâte. Baptiste, ça va-t-y commencer ben vite?

LE FRANÇAIS (à droite) – Monsieur est du pays? Monsieur est Canadien? Monsieur ne va pas souvent au théâtre?

LADÉBAUCHE – Ben, j'vas vous dire bonnement... y'a presque trente ans que je reste avec les sauvages.

classe, car la presse n'avait pas que des liens financiers avec les magnats du théâtre, elle partageait la même vision capitaliste des affaires. Quand un conflit ouvrier éclatait, elle prenait systématiquement parti contre les travailleurs récalcitrants en vertu des principes de loi et d'ordre qui assuraient la domination de la bourgeoisie. Cela se comprend : tous les journalistes locaux étaient des bourgeois.

On saisit mieux pourquoi, dans ce contexte, la presse québécoise ne dénonça jamais les conditions révoltantes de travail et de rémunération de l'immense majorité des interprètes américains, qui étaient prisonniers du monopole de Klaw et Erlanger. On saisit également mieux pourquoi aucun journaliste n'a pris fait et cause pour la première troupe professionnelle francophone installée à Montréal, la troupe de l'Opéra Français dont les membres, pourtant adulés du public, avaient été cavalièrement abandonnés par leurs dirigeants, qui étaient des notables locaux. Privés de salaires depuis plusieurs semaines, ces artistes français avaient finalement décidé de ne plus jouer et avaient expliqué au public les raisons de leur geste. C'était la première grève à survenir au Québec dans le domaine du théâtre. Beaugrand, le directeur de *la Patrie*, qui était le journal le plus ouvert de l'époque et le plus sympathique à la cause théâtrale, s'était contenté de réduire cette affaire à un caprice de vedettes.⁶

Ce n'était vraiment pas le cas.

Cette même solidarité avec les producteurs avait un autre effet paradoxal. Dans la société austère et pudibonde d'alors, la critique ne condamnait les spectacles licencieux ou franchement immoraux (il y en avait) qu'après l'intervention des forces policières et la mise en accusation officielle des artistes concernés.⁷ On se serait attendu à plus de vigilance!

Dans l'ensemble, on peut donc conclure que la critique courante de l'époque n'était ni crédible ni intéressante. Servile, bâclée et partielle, elle servait beaucoup plus les intérêts pécuniaires des différents journaux qu'elle ne contribuait à l'épanouissement du théâtre. Elle ne s'en cachait pas. Heureusement, il arriva qu'elle sortit de cette médiocrité cupide. Cela se produisit lorsque l'événement théâtral transcendait les intérêts établis et mettait en cause des valeurs collectives profondes. À défaut d'avoir donné à l'instance son élan définitif, ces moments exceptionnels offrent de bons indices de ce qu'aurait pu être une critique véritablement locale.

C'est ainsi qu'en 1880 survinrent les deux événements dramatiques les plus importants de toute l'histoire du théâtre local d'avant 1896 : les premières de *Papineau* et du *Retour de l'exilé* de Louis-Honoré Fréchette et la première visite de Sarah Bernhardt.

les créations de fréchette

En juin 1880, l'Académie de musique annonçait avec grand fracas six soirées et une matinée entièrement canadiennes consacrées à deux oeuvres inédites du poète Louis Fréchette. Après la controverse entourant la paternité littéraire de *Félix Poutré*, Fréchette entreprenait un retour remarqué à l'écriture dramatique, fort d'une distinction imminente accordée par l'Académie française.

Tous les témoignages recueillis, y compris ceux de *la Minerve* et du *Nouveau Monde* qui sont des concurrents conservateurs hostiles à *la Patrie* et à Fréchette, confirment le succès populaire de ces spectacles. Paul Dumas, l'interprète mémorable du rôle de Papineau, n'avait donc pas tort quand, le soir du 11 juin 1880, il «saluait [là] les premiers pas du Canada dans l'art dramatique»⁸.

Cette affirmation triomphale apparaît aujourd'hui exagérée, mais à l'époque, elle faisait l'unanimité. *La Patrie*, à laquelle Fréchette collaborait, ne tarissait évidemment pas d'éloges pour le dramaturge.

Un triomphe comme [cela] on n'en a jamais vu au Canada, et ceux qui prétendent que nos compatriotes ne savent pas apprécier le talent littéraire se sont vu donner un démenti solennel.⁹

La Minerve, qu'on ne pouvait pas soupçonner de sympathie envers Fréchette, abonda dans le même sens et risqua le terme de «chef-d'oeuvre», sans ironie!¹⁰ C'était un précédent.

Le Courrier de Montréal se réjouissait enfin «des commencements de notre théâtre national»¹¹, suivi en cela par *le Nouveau Monde*.

Le charme de monsieur Fréchette [auteur de *Papineau*] mérite d'être entendu, et malgré les quelques défauts que nous y voyons, nous ne doutons pas qu'il marque les débuts du théâtre national canadien.¹²

6. *La Patrie*, 29 février 1896, p. 1.

7. Nous faisons ici allusion à l'Affaire Ixion qui survint dans la semaine du 5 août 1885.

8. *La Minerve*, 12 juin 1880, p. 2.

9. *La Patrie*, 8 juin 1880, p. 2.

10. *La Minerve*, 12 juin 1880, p. 2.

11. *Le Courrier de Montréal*, 12 juin 1880, p. 2.

12. *Le Nouveau Monde*, 15 juin 1880, p. 1.

«Les journalistes qui font office de critiques n'ont pas de formation pour ce type d'expression. Ils appliquent donc au spectacle dramatique la même grille qu'ils appliquent à un discours politique.»

Laurent-Olivier David, dans *l'Opinion publique*, saluait «le triomphe dans notre pays [des] lettres et [des] arts»¹³.

Tout le monde, à Montréal, reconnaissait donc la portée historique de l'événement. Et pour une fois, un consensus s'établit au sein de toutes les factions politiques canadiennes-françaises. Il reposait sur des valeurs fondamentales que n'aurait pas reniées Louis Veuillot : patrie (canadienne-française) et religion (catholique).

Mais cette belle unanimité s'effondra vite sous le coup d'un nouveau scandale : Fréchette avait adapté, sans trop l'avouer, le roman d'un auteur français de second ordre¹⁴ pour créer son *Exilé*. C'était assez pour tuer dans l'oeuf le théâtre national. Et les clameurs critiques se turent provisoirement.

la première visite de sarah bernhardt

Six mois plus tard, en décembre 1880, Sarah Bernhardt faisait son entrée à Montréal. Entamée dans la controverse et la confusion, cette brève présence secoua la léthargie des observateurs locaux et donna lieu aux plus belles pages critiques de l'époque.

La Patrie (libérale) et *la Minerve* (conservatrice), qui s'affrontaient continuellement sur toutes les questions d'ordre public, trouvèrent dans cette retentissante visite un sujet de choix.

La Minerve publia quatre articles à propos de Sarah. Le 23 décembre, elle livrait une biographie de l'artiste, plutôt sympathique, et l'avis de l'évêque montréalais incitant «tous les bons catholiques de Montréal [à] s'abstenir de ces représentations». L'avis de Mgr Fabre était accompagné d'une condamnation sans appel, par une «personne compétente», de la pièce *Adrienne Lecouvreur* qu'allait jouer et que joua Sarah.¹⁵

Le 24 décembre, soit le lendemain, le journal publiait un long article, sans doute dû au directeur, qui condamnait à son tour «ce drame historique où l'histoire est mal traitée», où les rôles sont fades et où le choix des personnages est absolument répréhensible.

13. *L'Opinion publique*, 17 juin 1880, XI/25, p. 289-290.

14. Il s'agit du roman *la Bastide rouge* de l'auteur Élie Berthet.

15. L'avis du prélat et le jugement en question parurent dans tous les quotidiens du 23 décembre 1880.



L'idée de mettre des prêtres sur la scène et de leur faire tenir un langage ridicule ne saurait jamais être approuvée par ceux qui ont conservé quelque respect des choses de la religion.¹⁶

Bien entendu, les questions idéologiques dominent nettement les considérations esthétiques. Le jeu de Sarah, pourtant remarquable, est expédié en deux lignes. «Il s'en échappe des éclairs qui donnent le frisson à l'auditoire», mais cela n'a rien à voir avec le génie de la grande Rachel!¹⁷

Ce mépris, ou ce désintérêt de la chose artistique, s'explique par le fait que les journalistes qui font office de critiques n'ont pas de formation pour ce type d'expression. Ils appliquent donc au spectacle dramatique la même grille qu'ils appliquent à un discours politique. Et comme, encore une fois, ils sont plus pamphlétaires que journalistes, il en découle des attaques virulentes, voire blessantes.

Le 30 décembre, *la Minerve* ouvrait ses pages à Jules-Paul Tardivel, collaborateur du *Canadien* de Québec et ultramontain bien connu. Après avoir tourné en dérision ceux (dont Fréchette) qui avaient si chaleureusement accueilli la Divine, il décoche quelques flèches vers Sarah qui n'avaient rien de très chrétien.

Je l'ai rencontrée hier soir dans la rue, elle avait l'air d'une flèche de sauvage entortillée de fourrure. [...] Dona Sol vient ici pour notre argent, et non parce qu'elle frissonne d'amour pour nous.¹⁸

La Patrie riposta à ces emportements par d'autres emportements. Ses articles, généralement rédigés par Fréchette lui-même, étaient grandiloquents et dithyrambiques. Il faut toutefois reconnaître que c'est ce journal qui accorda le plus d'attention au jeu de l'actrice. Mais de quelle façon!

Comment ne pas se laisser émouvoir par ces inflexions de voix si douces, si émues, si vraies, si chargées de sanglots et de passion! Notre âme semble s'attacher à ces notes flottantes, tantôt émues et voilées comme un murmure [etc.].

Vous vous bercez avec elle et lorsqu'arrive le léger tremblement de l'émotion comprimée ou le cri sauvage que la colère lui arrache, tout à coup, vous êtes vaincu, vous êtes gagné.¹⁹

Tout le reste de l'article est à l'avenant. Même les compagnons très médiocres de Sarah n'échappèrent pas à l'envolée. «Elle est admirablement secondée par la compagnie tout entière».²⁰

À l'instar de *la Minerve*, *la Patrie* se servit de Sarah pour régler ses comptes idéologiques. Le début de l'article consacré à *Adrienne Lecouvreur* tenait lieu de véritable déclaration de guerre. Il était irrévérencieux à l'égard de l'évêque et ridiculisait les Conservateurs.

Tout le beau monde, tous ceux qui aiment et cultivent les arts, tout ce que nous avons de lettrés, toute l'intelligence enfin s'était donné rendez-vous pour applaudir la grande actrice qui, en même temps, est un brave cœur et une noble Française.²¹

Culture, intelligence, bonté d'âme et patriotisme, Sarah avait vraiment toutes les vertus.

16. *La Minerve*, 24 décembre 1880, p. 2.

17. *Idem*.

18. *La Minerve*, 23 décembre 1880, p. 2.

19. *La Patrie*, 24 décembre 1880, p. 2.

20. *Idem*.

21. *Ibidem*.

22. *Le Courrier de Montréal*, 28 décembre 1880, p. 2.

23. *Le Nouveau Monde*, 23 décembre 1880, p. 3.

«Après Sarah, après Fréchette, la critique locale reprit ses quartiers et s'enlisa dans la mollesse intéressée des vendeurs d'encens. Elle hivernisa.»

À côté de la *Minerve* et de la *Patrie*, le *Courier de Montréal* et le *Nouveau Monde* faisaient figure de parents pauvres. Mais ils ne pouvaient pas laisser passer sous silence un pareil événement. Ils se prononcèrent sobrement, sans s'attarder à la valeur artistique de l'actrice et de ses spectacles. Le *Courier de Montréal* se contenta d'un article négatif dans sa page éditoriale.

La grande objection vient plutôt du fait que ces pièces laissent beaucoup à désirer sous le rapport de la morale. On ne pardonne pas cela.²²

Quant au *Nouveau Monde*, il souligna le ridicule de Fréchette,

des membres distingués du barreau, des écrivains sérieux, des intelligents industriels qui [ont fait] 150 milles de chemin de fer pour s'incliner gravement devant une comédienne.²³

Dans l'ensemble, la réaction des critiques à la visite de Sarah n'était pas plus virulente que celle du public. Pour une fois, ces deux instances vivaient au diapason l'une de l'autre. La critique ne s'était pas faite «secrétaire du public» au sens où l'entendait Francisque Sarcey, mais elle cessait d'être le vassal servile de quelque potentat théâtral. Elle n'était pas très scientifique, elle se préoccupait peu d'art et ne s'embarrassait pas de nuances, mais elle était vraie, conforme, par ses outrances et ses naïvetés, à toute une société et à un discours auquel elle devait tout, celui du journalisme militant.

Après Sarah, après Fréchette, la critique locale reprit ses quartiers et s'enlisa dans la mollesse intéressée des vendeurs d'encens. Elle hivernisa.

Il faudra attendre 1898 et les véritables débuts du théâtre francophone pour que l'instance critique québécoise se libère de ses contraintes. Alors, capable d'agir sur tous les agents institutionnels, elle découvrit sa raison d'être et son pouvoir.

jean-marc larrue*



* Né à Paris en 1952, professeur de théâtre au département de langues et littératures du Collège de Valleyfield depuis 1974, Jean-Marc Larrue termine actuellement une thèse de doctorat à l'Université de Montréal, sur l'histoire du théâtre dans cette ville. Collaborateur régulier dans diverses revues d'histoire littéraire et théâtrale, ainsi qu'à *Jeu*, il est directeur de l'*Annuaire théâtral* (revue québécoise annuelle consacrée à l'histoire du théâtre), a participé à la rédaction de *Contemporary Canadian Theatre: New World Visions* (textes réunis par Anton Wagner pour les éditeurs torontois Simon & Pierre, 1985), et a publié, chez Fidès (en 1981), *le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*. N.d.l.r.